

KUNSTCHRONIK

NACHRICHTEN AUS KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL, NÜRNBERG

3. Jahrgang

Januar 1950

Heft 1

WIEDERERÖFFNUNG DES KURPFÄLZISCHEN MUSEUMS ZU HEIDELBERG

Mit der am 27. August vollzogenen Wiedereröffnung des Kurpfälzischen Museums gewann Heidelberg eine Kulturstätte zurück, die seit Beginn dieses Jahrhunderts mehr und mehr zu einem geistigen Mittelpunkt der Stadt geworden war, und die besonders unter Karl Lohmeyers Leitung internationalen Ruf erlangt hatte. Ihr durch die Kriegs- und Nachkriegs-Verhältnisse bedingter Ausfall machte sich um so schmerzlicher bemerkbar, als die unverändert starke Atmosphäre der von den Katastrophen der jüngsten Vergangenheit fast ganz verschont gebliebenen alten Neckar-Residenz dringend nach historischer Dokumentation verlangte. An kaum einem anderen Ort kann museale Unterstützung des historischen Bewußtseins sich fruchtbarer auswirken als eben hier, wo eine jahrtausendalte Vergangenheit im Landschaftscharakter und Stadtbild unverfälscht lebendig blieb und nur ergänzender Hinweise bedarf, um jederzeit gegenwärtig zu werden. Davon abgesehen findet sich nur selten eine so fruchtbare Verbindung von starkem Lokalkolorit eines künstlerisch bedeutungsvollen Bauwerkes mit vorzüglichen Ausstellungsräumen wie in dem Häuserkomplex, den das Kurpfälzische Museum heute umfaßt.

Das von Adam Breunig 1712 für den Regierungs- und Revisionsrat Moraß errichtete kleine Stadtpalais an der Hauptstraße Heidelbergs, in dem die während der Romantikerzeit gesammelten und ursprünglich auf dem Schloß vereinigten Kunstschatze des Grafen Charles de Graimberg zu Beginn dieses Jahrhunderts untergebracht wurden, repräsentiert mit seiner durch Lisenen und Risalite verhalten gegliederten roten Sandsteinfassade, seinem hohen Satteldach, seinem kraftvoll-feierlichen Treppenhaus, seinem intimen Wirtschaftshof und seiner streng symmetrischen Raumgliederung vorzüglich den italienisch beeinflussten Architektur-Stil, der vom Kurpfälzischen Hof zu Beginn des

18. Jahrhunderts bei dem Wiederaufbau Heidelbergs nach der Zerstörung durch die Franzosen gepflegt wurde. Im Laufe der Zeit von verschiedenen Adelsfamilien bewohnt, zeigt es in fast allen Empfangs- und Wohngemächern seiner drei Geschosse stuckierte Decken, an denen sich die Stilgeschichte des absolutistischen Zeitalters klar verfolgen läßt. Ein kleiner Festsaal in der Mitte des ersten Stockwerkes, während des Frühklassizismus mit mythologischen Wandreliefs versehen, atmet den spielerisch-versonnenen Geist jener Epoche. Der um 1840 von dem bekannten Chirurgen von Chelius angelegte englische Landschaftsgarten schließlich bietet eine sehr reizvolle Überleitung zu dem weichen Linienstil der bewaldeten Höhen des nördlichen Neckarufers.

Schon bei der Übernahme des Anwesens durch die Stadt (1907) sah man sich genötigt, dem Hauptgebäude westlich einen Oberlichtsaal anzufügen, um es für museale Zwecke und in Sonderheit zur Ausstellung von Gemälden geeigneter zu machen. Später, als die künstlerischen und kulturhistorischen Sammlungsbestände sich durch Stiftungen und Neuerwerbungen mehr und mehr vergrößert und eine erhebliche Erweiterung des Instituts notwendig gemacht hatten, gelang es, ein an den östlichen Flügel des Wirtschaftshofes grenzendes Schulgebäude hinzuzuerwerben, das dann zusammen mit einem ihm südlich vorgelagerten Hallen-Neubau genügend Raum für eine Jubiläums-Ausstellung anlässlich der 550. Gründungsfeier der Universität (1936) bot. Während des letzten Krieges wurden die wertvolleren Kunstwerke und Möbelstücke des Museums teils im Keller des alten Palais selbst, teils im Friedrichsbau des Schlosses geborgen oder an drittem Ort ausgelagert. Die Besatzungsmacht beschlagnahmte 1945 sämtliche Gebäude und verwertete sie bis zum März dieses Jahres als Soldatenheim.

Bevor noch an einen Wiederaufbau der Sammlungen gedacht werden konnte, galt es zunächst, das weit verstreute und desorganisierte Material erneut sachgemäß zu ordnen und für seine Pflege Sorge zu tragen. Dabei mußten große und recht bedeutungsvolle Gebiete, wie das der prähistorischen und römischen Altertümer, der Münz-Sammlung und der volkswissenschaftlichen Gegenstände vorderhand noch unberücksichtigt bleiben. Das Schwergewicht des Heidelberger Museumsbesitzes liegt auf dem Gebiet der Malerei. Abgesehen von den zumeist erst durch Lohmeyer in ihrer einzigartigen Bedeutung erkannten und erworbenen zahlreichen Gemälden, Aquarellen und Zeichnungen der Romantiker Fohr, Fries, Rottmann, Schmitt u. a., die zwischen den beiden Weltkriegen dem Kurpfälzischen Museum erst das ihm eigene lokalgeschichtliche Gewicht verliehen, befanden sich auch unter dem Graimbergischen Nachlaß schon verschiedene Bilder religiösen und profanen Inhaltes aus fünf Jahrhunderten, vorwiegend jedoch Porträts, Allegorien und Ereignis-Darstellungen aus der Zeit Carl Theodors, deren künstlerische Qualität weit mehr als nur örtliches Interesse verdient. Auch die seinerzeit von Bode mit zusammengestellte Kollektion niederländischer und italienischer Barockbilder, die aus dem Besitz des Industriellen Posselt 1907 dem Museum übereignet wurde, enthält beachtliche Stücke (u. a. von Crespi, de Gelder, Magnasco, Terborch, Trevisani), und schließlich kamen aus späteren Stiftungen noch Werke neuerer Zeit von den Achenbachs, Böcklin, Feuerbach und dem Heidelberger Wilhelm Trübner hinzu.

Eine kleine Ausstellung der besten dieser Bilder, die im Sommer 1948 an fremdem Ort

vorgenommen werden konnte, ließ ihren überdurchschnittlichen Wert wohl erkennen, offenbarte aber um so deutlicher die maßgebende Rolle, die bei jeder musealen Gestaltung dem Fluidum des Milieus zufällt. Man war gewohnt, sich jedes einzelne der Heidelberger Kunstwerke in dem kultivierten Rahmen des Patrizierwohnsitzes vorzustellen, der es während eines Menschenalters zuletzt beherbergt hatte, und suchte nun vergebens nach der festlichen Note, die ihm dadurch ehemals verliehen wurde. Andererseits trat nun die rein kunsthistorische Bedeutung verschiedener Objekte vor einer neutralen Folie deutlicher hervor und ließ es wünschenswert erscheinen, sie in Zukunft mehr als früher in ihrer Eigenart zu isolieren.

Das gilt vor allem auch für die plastischen Bildwerke des Kurpfälzischen Museums. Sie wurden vor dem Kriege zuletzt mehr oder weniger als Raumschmuck verwertet, wodurch sie zwar zur Wohnlichkeit einzelner nicht homogener Zimmer beitrugen, ihre stilgeschichtliche Beispielhaftigkeit jedoch weitgehend einbüßten. Neben verschiedenen spätgotischen und barocken Holzfiguren meist fränkischen oder bayerischen Ursprungs, die ein Privatsammler dem Museum vermacht hatte, befand sich unter ihnen ein schon früher in der Fachliteratur verschiedentlich erwähnter Schnitzaltar, der in die unmittelbare Nähe Tilman Riemenschneiders gerückt zu werden verdient. Eine augenblicklich im Gange befindliche sorgfältige Restaurierung des stark übermalten und verwurmten Kunstwerks berechtigt zu einer hohen Einschätzung seiner Autorschaft und Provenienz. Hier ist mithin eine besonders bedachtsame Aufstellung für später geboten.

Die sehr qualitätvolle und zahlreiche Sammlung von Frankenthaler Porzellangruppen und Servicen, die zum kostbarsten Besitz des Museums gehört, konnte neuerdings in Vitrinen-Schränken mit Spiegelverkleidung an der Rückwand zu einer sowohl räumlich wie stilistisch befriedigend erscheinenden Wirkung gebracht werden. Sie bildet einen integrierenden Bestandteil der Neueinrichtung des Hauses, die im vergangenen Frühjahr und Sommer durchgeführt wurde. Der vordem mißliche Umstand der langwährenden Beschlagnahme und Abnützung des Gebäudes wirkte sich nunmehr positiv aus, insofern als er eine sehr gründliche Instandsetzung der Räume notwendig machte, so daß bei dieser Gelegenheit sich auch manche Schäden und Versäumnisse früherer Jahre beheben ließen. Dabei wurden vor allem eine jeweils stil- und zeiteitsprechende Tönung der Wände, Decken, Kamine und Boiserieen angestrebt. An der Südseite seiner monumentalen Eingangsdurchfahrt, gegenüber dem Treppenhaus, enthält das Palais im Erdgeschoß vier kleinere Repräsentationsräume, die, gegen Ende des 18. Jahrhunderts mit plastischem Schmuck versehen, einmalig in der Zartheit ihres klassizistischen Charakters sind. Im Rahmen der Ausstellung „Heidelberg zur Zeit Goethes“, mit der das Museum wiedereröffnet wurde, eigneten sich diese Räume vorzüglich zur Darstellung der Kunst und Kultur der Neckarstadt unter der Regierung der Kurfürsten Carl Theodor und Max Joseph, sowie der ersten vier kurz aufeinanderfolgenden badischen Großherzöge. Das Goethe-Jubiläum kam den musealen Sonderbedingungen Heidelbergs in ganz besonderem Maße entgegen, nicht nur darum, weil die Lebensspanne des Dichters mit den sich heute noch spiegelnden wesentlichsten Entwicklungs-Stadien des Barock-Palais an der Hauptstraße zusammenfällt, und weil die acht Besuche Goethes in dieser Stadt

Marksteine in seinem Dasein bedeuteten. Ausschlaggebend war der glückliche Umstand, daß die künstlerischen, literarischen und dokumentarischen Zeugnisse, die zur Wieder-
verlebendigung jener acht Besuche dienen können, sich gerade hier in seltener Voll-
ständigkeit erhalten haben. So ließ sich aus alten Plänen und Stadtansichten ein klar
überschaubares Bild des barocken Heidelberg rekonstruieren, wie Goethe es antraf, als
er im Jahre 1775 zum ersten Mal aus Frankfurt an den Neckar kam. Eines der mar-
kantesten Denkmäler der damaligen Stadt, die Kornmarkt-Madonna van den Brandens
(vor 10 Jahren an Ort und Stelle durch eine Kopie ersetzt), fand nun im Museum
seinen endgültigen Platz und leitet die Schau in würdiger Weise ein.

Neben verschiedenen lokal- und kulturhistorischen Einzelheiten (u. a. Entwürfen Paul
Egells für das große Heidelberger Faß, Darstellungen der Grundsteinlegung des von
Pigage erbauten Karlstores und zahlreichen Porträts maßgebender fürstlicher, künst-
lerischer und bürgerlicher Persönlichkeiten des ausgehenden Barockzeitalters) galt es
dann vor allem die spezifische Eigenart der Heidelberger Romantik am Beginn des
19. Jahrhunderts anschaulich zu machen. Schriftstücke, Bildnisse und Druckwerke ihrer
Hauptvertreter Arnim, Brentano, der Brüder Schlegel und Grimm, Görres, Creutzer,
Jean Paul, Eichendorff, der Dichterinnen Amalie von Helvig und Helmine von Chezy
sowie des streitbaren Widersachers Johann Heinrich Voss ergänzen einander zu
einem sehr konkreten Bild jener bedeutsamen Geistesrichtung, die Goethe bekanntlich
mit starker Anteilnahme verfolgte. Der wesentlichen Rolle, die für ihn wie für die
ganze damalige gebildete Welt dabei die Begegnung mit der wiederentdeckten alt-
deutschen und altniederländischen Malerei in der Sammlung Boisserée zufiel, wurde
das ihr entsprechende Gewicht verliehen. Eine Rekonstruktion der berühmten Galerie
aus zeitgenössischen Lithographien J. N. Strixners und heutigen Lichtbildern läßt in
ihrer Gesamtheit deren intensive Wirkung deutlicher ahnen. Sie hat in Goethes West-
östlichem Divan unsterblichen Niederschlag gefunden, wie denn überhaupt die beiden
letzten Besuche des Dichters bei den rheinischen Kunstfreunden am Neckar 1814 und
1815 weitgehend unter dem Zeichen seiner damaligen Beziehung zu Marianne von
Willemer standen. So bilden die Wiedergaben der in Heidelberg entstandenen Divan-
Gedichte zusammen mit einem kleinen Porträt von Raabe, das Goethe den Boisserées
zu Weihnachten 1814 nach Heidelberg schickte, Hauptbestandteile eines gesonderten
kleinen Raumes im alten Hause des Museums, dem durch verschiedene Bildnisse, Briefe
und literarische Zeugnisse des Dichters der Charakter einer Gedenkstätte verliehen
wurde. Dieses konnte mit um so größerem Recht geschehen, als Goethe im Herbst 1815
selbst einmal als Gast einer Frau von Zyllenhardt in dem Breunigschen Barock-Palais
weilte.

Die zahlreichen Gelehrten und Geisteswissenschaftler, denen er während seiner ver-
schiedenen Besuche in Heidelberg begegnete, fanden in einer eigenen Universitäts-Ab-
teilung der Ausstellung die ihnen gebührende Würdigung. Der große Rechts-Wissen-
schaftler und Wiedererwecker alter Musik, Justus Thibaut, wurde dabei (neben Daub,
Paulus, Creutzer, Abegg, Reitzenstein, Schlosser, Gmelin a. a.) gesondert hervor-
gehoben. Abschließend fand auch die Pflege der Goethe-Tradition auf Stift Neuburg

und an der Heidelberger Universität während des späteren 19. und 20. Jahrhunderts (durch Gervinus, Hettner, Reichlin-Meldegg, Kuno Fischer, Rickert, Gundolf u. a.) angemessene Darstellung. Im Obergeschoß des Hauptgebäudes nahm die Flucht von sechs kleinen Wohngemächern mit qualitätvollen Stuckdecken eine Reihe von Gemälden und Aquarellen der Heidelberger romantischen Maler der Goethezeit auf. Wenngleich bei einer dermaßen umfassenden Schau, wie sie das Goethe-Jahr in Heidelberg erforderte, verschiedene Leihgaben aus öffentlichem und privatem Besitz herangezogen werden mußten, so konnte sie doch in der Hauptsache aus eigenen Museumsbeständen bestritten werden. Das Erbe des Grafen Graimberg, der, gleich Goethe tief im 18. Jahrhundert wurzelnd, die Tradition des Barockzeitalters mit den neuen geistigen Strömungen der Romantik verknüpfte, kam hier in außergewöhnlich umfassender und dem Schöpfer der Heidelberger Sammlungen wesensverwandter Weise zur Geltung. So bedarf es im Zuge der schrittweisen Vollendung des Museums-Aufbaus nur jener Erweiterungen der jetzt bereits zur Schau gestellten Objekte früherer Jahrhunderte (Zeit der Liselotte von der Pfalz, des Winterkönigs, des Kurfürsten Ottheinrich, des Königs Ruprecht usw.) bis zurück in die Vorgeschichte, sowie um Späteres bis zu den Künstlern der Gegenwart im hiesigen Raum, damit die ursprüngliche Absicht des französischen Réfugiés: die Einzigartigkeit der Heidelberger Kultur museal zur Anschauung zu bringen, voll verwirklicht werde.

Georg Poensgen

Als Festschrift zu seiner Wiedereröffnung gibt das Heidelberger Museum einen hübsch ausgestatteten Sammelband „Goethe und Heidelberg“ heraus (379 S., 21 Abb.; F. H. Kerle Verlag, Heidelberg). Als umfangreichster Beitrag steht Goethes „Begegnung mit der Sammlung Boisserée“, in der Mitte des Bandes. Georg Poensgen stellt hier Brief- und Tagebuch-Außerungen Goethes über die Boisseréeschen Bilder, ein „Verzeichnis des heutigen Bestandes der Sammlung“, sowie unveröffentlichte Briefe von Sulpiz Boisserée und Ernst Moritz Arndt zusammen. Friedrich Walter behandelt Goethes „Erste Begegnung mit antiker Plastik“ in der Mannheimer Abgußsammlung, August Grisebach „Goethe in Heidelberg und der Kölner Dom“, Sigrid Wechsler „Das Palais Morass“ in Heidelberg. Auch auf den Beitrag von Klaus Mugdan über „Heidelberg im Tagebuch der Schweizer Reise von 1797“ mit Bemerkungen über Goethes Landschaftsauffassung und seine Konzeption von Heidelberg als idealer Landschaft ist hinzuweisen.

Die Redaktion

DIE WIENER KUNSTSAMMLUNGEN NACH DEM KRIEGE

Auch die Wiener Kunstsammlungen haben während des Krieges bedeutende Schäden erlitten. Doch zum Glück finden wir Zerstörungen in erster Linie an den Gebäuden, die Substanz der Sammlungen ist im wesentlichen erhalten geblieben. Bedeutende Ver-

Iuste hatte allerdings das Kunstgewerbemuseum, nicht minder dürften die der Städtischen Sammlungen wiegen. Aus dem Heeresmuseum gingen umfangreiche Bestände verloren und die Österreichische Galerie hatte in dem wenige Tage nach Kriegsschluß abgebrannten Schloß Immendorf Bergungsgut verlagert, bei dessen Verlust neun Gemälde Klimts, darunter die drei Fakultätsbilder, am stärksten ins Gewicht fallen; allerdings waren nicht alle davon Staatseigentum gewesen.

In der Reaktivierung ist das Kunsthistorische Museum vorerst an der Spitze gestanden. Es hat, mit Unterstützung der Amerikaner, noch kurz vor Weihnachten 1945 in der Hofburg eine in solcher Konzentration noch nicht dagewesene Schau der Hauptwerke seiner Gemäldegalerie eröffnen können. Die Wirkung dieser, auf die wesentlichsten alten Niederländer mit Brueghel an der Spitze, auf Dürer, Holbein, Cranach, Mantegna, Raffael, Correggio, Giorgione, Tizian, Palma, Tintoretto, Bellotto, Velazquez, Rubens, Rembrandt, einige Kleinmeister, Guardi und wenige andere beschränkten Auswahl auf das breite Publikum war überwältigend. Das Kunsthistorische Museum selbst schied als Ausstellungsgebäude für längere Zeit aus. Es war von einer ganzen Reihe von Bomben getroffen worden, die Südostecke zerstört, die Flucht der Säle an einer Stelle durch alle Geschosse durchgehend unterbrochen. Erst im Frühjahr 1947 konnte es einen kleinen Teil seiner Sammlungen, und zwar vorerst die Ägyptische und wesentliche Teile der Antiken-Sammlung wieder in Betrieb nehmen. In einer improvisierten Aufstellung in der Neuen Burg werden seither auch die Kolossalreliefs vom Ehrenmahl des Lucius Verus aus Ephesos gezeigt.

Nachdem die Ausstellung in der Alten Burg, deren Konzentration durch wiederholte Entnahmen einzelner Werke für die verschiedenen Auslandsausstellungen, auf die wir später noch zurückkommen, mehrfach vermindert wurde, im Spätherbst 1948 endgültig geschlossen worden war, wurde schließlich im März 1949 in sieben Räumen des Kunsthistorischen Museums eine kombinierte Ausstellung von Gemäldegalerie und Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe unter dem Titel „Meisterwerke der europäischen Kunst“ eröffnet, die nach Fertigstellung beziehbarer Räume jeweils erweitert werden soll. So kam vor kurzem der Mittelsaal der Gemäldegalerie mit den Brueghelbildern, die um die Handzeichnungen des Künstlers und Graphiken seines Umkreises aus der Albertina vermehrt sind, dazu. Es werden hier also jetzt Raffael, Mantegna, Perugino und einige Venezianer gemeinsam mit italienischer Plastik, Dürers Hauptwerke, Altdorfer und Cranach zusammen mit der Riemenschneider-Madonna und deutscher Kleinplastik, ein Saal niederländischer Manieristen, ein Saal italienischer Manieristen mit Bronzen von Giambologna und anderen, Rubens mit seinem Kreis zusammen mit Bergkristallgefäßen und schließlich Caravaggio und Domenico Feti zusammen mit Kabinettstücken der Steinschneidekunst gezeigt. Es sei hier auch noch erwähnt, daß die Gemäldegalerie heute unter der Leitung des aus der Emigration zurückgekehrten E. H. Buschbeck, die Plastik- und Kunstgewerbeabteilung unter Erich Strohmer, die Ägyptische und die Antiken-Sammlung nach wie vor unter Hans Demel bzw. unter Fritz Eichler stehen.

Dem Kunsthistorischen Museum war 1945 die Albertina durch Veranstaltung einer

Ausstellung französischer Graphik „Von Ingres bis Cézanne“ sogar noch um einige Wochen vorausgegangen. Das Gebäude der Albertina gehörte zu den am schwersten getroffenen, die Stirnseite war in erheblicher Tiefe weggerissen. Um die bauliche Wiederherstellung hat sich in den letzten Jahren ein heftiger Kampf abgespielt zwischen der Sammlungsleitung, die für Wiederherstellung und Belassung der vor dem Gebäude liegenden Albrechtsrampe, einem der letzten Reste des alten Stadtwalls, eintrat und der mit dem Wiederaufbau betrauten Behörde, die auf Betreiben der Architektenschaft zugunsten angeblicher Verkehrserfordernisse hier wesentliche Eingriffe in das Stadtbild vorzunehmen beabsichtigt, ein Kampf, der sich eben jetzt, wie es scheint, endgültig zugunsten der letzteren entschieden haben dürfte. Unbeeinflusst von diesem Kampfe folgte in der Albertina in den letzten Jahren eine Ausstellung der anderen, insgesamt waren es sechzehn. Die wichtigsten waren „Englische Graphik des 18. Jahrhunderts“, „Französische Phantastik“ (Graphik des 16.—18. Jahrhunderts), „Wiener Ansichten und Genreszenen“, „Vom Spielkartenmeister bis Rembrandt“, „Alfred Kubin“, „Emil Nolde“, „Herbert Böckl, Anatomisches Skizzenbuch“, „Moderne englische Graphik und Aquarellkunst“, „Gedächtnisausstellungen Gustav Klimt und Walter Kampmann“, „Egon Schiele-Gedächtnisausstellung“ (zum 30. Todestag), Anton Steinhart zum 60. Geburtstag“, „Das graphische Werk von Margret Bilger“, „Die schönsten Meisterzeichnungen der Albertina“ (eine bedeutende Schau eines Teiles von Hauptstücken der Sammlung, Sommer 1949), und „Amerikanische Meister des Aquarells“.

Trotz der schweren Schäden und obwohl die auswärts geborgenen Schätze aus konservatorischen Gründen nur langsam wieder ins Haus zurückgeführt werden konnten, hatte die Albertina bereits im Juni 1946 ihren Studiensaal wieder eröffnet. Im März 1947 trat, nachdem eine Zeit lang der aus Graz nach Wien berufene Karl Garzarolli-Thurnlackh der Sammlung vorgestanden hatte, der aus den USA zurückgekehrte Otto Benesch an die Spitze. Er war am Fogg Museum of Art der Harvard University in Cambridge, Mass., tätig gewesen und brachte einen frischen Zug in die musealen Grundtendenzen, der allen Veranstaltungen der Albertina heute zu eigen ist, von den einfachen wirkungsvollen Plakaten angefangen bis zu den wiederholten Konzerten historischer und auch moderner Musik, die mit Führungen in den Ausstellungen verbunden sind und somit eine gewisse gesellschaftliche Note in alle Unternehmungen bringen.

Als nächstes muß die Österreichische Galerie genannt werden. Sie hatte neben der Albertina die schwersten Gebäudeschäden erlitten. Im oberen Belvedere war durch einen Volltreffer in den westlichen Flügel eine große Lücke gerissen und der Marmorsaal stark in Mitleidenschaft gezogen, im unteren Belvedere der Groteskensaal fast ganz zerstört und die anstoßende Marmorgalerie schwer beschädigt worden. Das Ausmaß der Schäden war so groß, daß für beide Häuser auf Jahre hinaus eine Verwendung zu Ausstellungszwecken nicht in Frage kam. Man mußte sich daher nach anderen Räumlichkeiten umsehen, die man vorerst im Kunstgewerbemuseum fand. Dort wurde im Oktober 1946 eine umfassende Ausstellung „Österreichs Kunst vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ eröffnet, die neben dem Hauptbestand des Barockmuseums und

der Galerie des 19. Jahrhunderts die spätgotische Malerei und Plastik des Kunsthistorischen Museums enthielt, soweit sie österreichischer Provenienz war, daneben aber auch noch wertvolle Leihgaben anderer Sammlungen, vor allem aus klösterlichem Besitz. Sie sollte den Grundstock eines geplanten „Museums österreichischer Kunst“ bilden, das — auf Anregung von Alfred Stix — der nunmehr an die Österreichische Galerie berufene Garzarolli-Thurnlackh, bis jetzt allerdings noch gegen verschiedene lokale Widerstände, einrichten sollte. Die bedeutsame Schau, die neben Plastik und Malerei, Handzeichnungen, Glasfenstern, mittelalterlichem Kunstgewerbe, Porzellan, Glas u. a. auch Architekturzeichnungen der ehemaligen Dombauhütte und Buchmalereien der Nationalbibliothek enthielt, hat dieses Material jedenfalls in einem bisher noch nicht dagewesenen Umfange gezeigt. Sie versuchte — ob zu Recht oder Unrecht soll hier nicht zur Diskussion gestellt werden — den Begriff des Österreichischen in der Kunst aufzuzeigen und seinen Umfang abzustecken. Leider war der Ausstellung keine lange Dauer beschieden und erst neuerdings wurde sie in ähnlicher aber stark reduzierter Form, auf Bild und Skulptur beschränkt, in den Kaiserzimmern der Hofburg unter dem Titel „Blick auf die hohe Kunst Österreichs von der Gotik bis Klimt“ der Öffentlichkeit wieder zugänglich gemacht. Dort wird sie nun voraussichtlich bleiben bis die Belvedere-schlösser ihre musealen Aufgaben wieder übernehmen können. In diesem Zusammenhang sei auch noch auf die in den Sommermonaten 1948 von der Österreichischen Galerie in den Räumen der Salzburger Residenz gezeigte Schau „Österreichs Barockkunst“ hingewiesen, die eine kleine, aber erlesene Auswahl der Kunst dieses Zeitabschnittes in den stilgerechten Räumen zeigte.

Unter den Wiener Sammlungen sei ferner auf die auch schon wieder zum Teil errichtete Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste hingewiesen, deren Gebäude auch stark in Mitleidenschaft gezogen war. Der aus der Emigration zurückgekehrte Ludwig Münz hat durch feinsinnige Auswahl und geschmackvolle Anpassung der Bilder an die Räume dieser wertvollen Studiengalerie wieder eine bessere Note verliehen.

Das ehemalige Kunstgewerbemuseum, jetzt „Museum für angewandte Kunst“ genannt, nach wie vor unter der Leitung von Richard Ernst stehend, öffnete im April 1949 seine eigenen Sammlungen und ist in der glücklichen Lage, einen großen Teil seines ursprünglichen Bestandes zeigen zu können, zumal es unter allen Wiener Museen vielleicht die geringsten Gebäudeschäden aufzuweisen hatte. Man erfreut sich hier wieder des einzigartigen Reichtums an orientalischen Teppichen, an Majoliken, Porzellan und Glas, an koptischen Geweben und ostasiatischer Keramik (aus der Sammlung Exner wesentlich bereichert), während man Möbel, weitere Textilien, Goldschmiede- und Emailarbeiten, Schmiedearbeiten und anderes vorläufig noch vermissen muß. Zuletzt wurde noch im abgedunkelten Vortragssaal eine Wand mit den Hauptschätzen an mittelalterlichen Glasfenstern hinzugefügt, allen voran die bedeutenden Scheiben aus St. Stefan. Das Museum für angewandte Kunst hat verhältnismäßig starke Substanzverluste erlitten, am schwersten in seinem Bestande an Möbeln, Tapeten, Renaissancemajoliken u. a. Auch einmalige Stücke, wie der schmiedeeiserne Leuchter aus Stift Heiligenkreuz (13. Jahrhundert), sind zugrunde gegangen.

Von den bisher genannten Sammlungen, die (mit Ausnahme des Museums für angewandte Kunst) nach einer Neuordnung als „Staatliche Kunstsammlungen“ zusammengeschlossen und einem Generaldirektor, Alfred Stix (bis 1935 Direktor der Albertina, von 1935—38 erster Direktor des Kunsthistorischen Museums), unterstellt sind, ist jetzt ein zweiter Komplex, die „Kulturhistorischen Sammlungen“, verwaltungsmäßig abgesetzt. Diese unterstehen dem früheren Direktor des Münzkabinetts August Loehr und umfassen im wesentlichen das Münzkabinett (seit 1949 im Kunsthistorischen Museum vollständig wiederaufgestellt, Leiter Eduard Holzmayr), die zur Zeit in einem einzigen Saal der Neuen Hofburg untergebrachte Sammlung historischer Musikinstrumente (Leiter Viktor Luithlen), und die ihr benachbarte und in drei Sälen provisorisch aufgestellte Waffensammlung (Leiter Bruno Thomas). Den kulturhistorischen Sammlungen schließen sich die Wagenburg im Schloß Schönbrunn (Wiedereröffnung 1947, Leiter Erwin Auer, die schweren Bombenschäden, z. B. am Krönungswagen sind jetzt weitgehend wieder behoben) und noch folgende Institute an: Volkskundemuseum (Direktor Heinrich Jungwirth, seit 1946 in Teilen, nunmehr gänzlich wiedereröffnet), Völkerkundemuseum (ehemals zum Komplex des Naturhistorischen Museums gehörig, seit 1946 wurden 25 Räume in teils wechselnder Aufstellung und mit dem Blickpunkt „Österreichische Forscher und Sammler in der Völkerkunde“ in der Neuen Hofburg wiederaufgemacht, Direktor Robert Bleichsteiner), Prähistorische Abteilung des Naturhistorischen Museums (Leiter Karl Krenn, teilweise eröffnet seit 1946) und Heeresgeschichtliches Museum (Leiter General Alfred Mell, z. Zt. noch geschlossen), dessen Heimstätte im Arsenal gleichfalls schweren Bombenschaden davongetragen und große Verluste vor allem an Hand- und Faustfeuerwaffen und blanken Waffen, aber auch an Bildern und Uniformen zu beklagen hat. Zu den genannten Sammlungen kommt schließlich als vollkommene Neuschöpfung das „Museum österreichischer Kultur“, eine höchst eigenwillige Gründung August Loehrs, die wohl in erster Linie aus Mangel an Raum und nötigen Mitteln sich vorläufig lediglich auf eine Anzahl Wechselausstellungen zu beschränken mühte (Österreich im Kartenbild, Baualterspläne in Österreich, Raumforschung in Österreich).

Ferner sei auch noch des Historischen Museums der Stadt Wien im Rathause gedacht, dem seit kurzem Franz Glück vorsteht; es ist zwar in erster Linie eine lokal- und kulturhistorische Sammlung, aber enthielt auch Kunstwerke von Rang und hat recht bedeutende Verluste an Möbeln, Moden, Bildern, Porzellan und anderen Sammelgebieten zu beklagen, die größtenteils auf Plünderungen an den Bergungsorten zurückzuführen sind.

Dieser Bericht über Stand und Aktivität der Wiener Kunstsammlungen wäre nicht vollständig, würde nicht noch der seit 1946 veranstalteten großen Auslandsausstellungen des Wiener Musealbesitzes Erwähnung getan. Ausgangspunkt waren die Ausstellungen im Züricher Kunsthaus und Kunstgewerbemuseum im Winter 1946/47, in denen wesentliche Bestände des Kunsthistorischen Museums, der Albertina, vermehrt um Einzelstücke des Kunstgewerbemuseums und der Akademiegalerie, sowie Handschriften und Autographen der Nationalbibliothek und mehrere Werke der Österreichischen Galerie gezeigt wurden. Der große Erfolg dieser Veranstaltung brachte Einladungen weiterer Staaten,

und so kam es, daß mit gewissen Abwandlungen und Beschränkung auf die Werke aus dem Kunsthistorischen Museum, der Albertina und der Akademiegalerie der Kernstock der Zürcher Schau seither noch in verschiedenen Hauptstädten gezeigt wurde (in Brüssel und Amsterdam, 1947, in Paris und Stockholm, 1948, in Kopenhagen und London, 1949) und sich nun in den Vereinigten Staaten befindet, wo er in diesem und im folgenden Jahre in Washington, New York, Chicago und San Francisco zu sehen sein wird. Es mag nicht unerwähnt bleiben, daß gegen diese Veranstaltungen wegen der damit verbundenen Risiken (keine Versicherung, unzulängliche Verpackung usw.), von den verschiedensten Seiten, vor allem von musealen Kreisen selbst, die heftigsten Einwendungen gemacht wurden und werden. So erfolgte schon vor längerer Zeit eine Petition an den Unterrichtsminister, die von einer Reihe von Museumsdirektoren unterschrieben wurde. Dennoch hat man sich bisher nicht abhalten lassen, die Durchführung der Ausstellungen fortzusetzen, und der österreichische Ministerrat hat, wohl in erster Linie von außenpolitischen Gesichtspunkten geleitet, seine Zustimmung nicht versagt. Weiterhin sei auch der Zugänge gedacht, die einzelne Sammlungen seit 1945 gehabt haben. Während grundsätzlich der in den Jahren 1938—45 hinzugekommene Besitz, soweit er auf Enteignungen und zwangsweise Veränderungen zurückging, an seine rechtmäßigen Eigentümer wieder zurückgestellt wurde, haben die Sammlungen dennoch wertvolle Neuerwerbungen aufzuweisen. Da sind für das Kunsthistorische Museum vor allem das berühmte Atelierbild von Vermeer (früher Sammlung Graf Czernin), ferner drei Werke des Frans Hals als Schenkung des Barons Louis Rothschild (Herrenbildnis, dat. 1634 und ein weibliches und ein männliches Bildnis, beide aus der Spätzeit des Meisters). Somit hat die Galerie, die bisher nur ein einziges Bild des Haarlemers besaß, vier ausgezeichnete Arbeiten seiner Hand aus verschiedenen Perioden. Auch das früher in der Sammlung Mendelssohn (Berlin) befindliche Selbstbildnis Rembrandts (dat. 1655) ist jetzt durch Schenkung in den Besitz des Kunsthistorischen Museums übergegangen, das nun drei Selbstporträts des Meisters sein eigen nennen kann. Unter den ziemlich zahlreichen aber weniger bedeutenden Neuerwerbungen der Österreichischen Galerie sei jedoch auf eine zehnjährige Leihgabe des Episkopats in Linz hingewiesen, der Pietà aus der Stiftskirche in Garsten (um 1425), die, dem Großlobminger Meister zugeschrieben, sich nach vollkommener Abdeckung in den alten Farben als hochbedeutsames Werk erweist.

Schließlich sei auch der besonderen kulturellen und volksbildenden Bestrebungen gedacht; die seit 1945 auf Initiative des Generaldirektors der Kunstsammlungen betrieben werden, und die in der Beauftragung des Schreibers dieser Zeilen durch das Ministerium als Mittelsmann zwischen Museen, Unterrichtsbehörde und Volksbildungsinstitutionen ihren äußeren Ausdruck fanden. Ausgangspunkt war die Erwägung, daß die wissenschaftliche Erforschung und die Zurschaustellung der hohen künstlerischen Werte der Museen der Forderung auf Erschließung des Musealgutes nicht genügend Rechnung zu tragen vermochte. Daher wurde im Laufe der letzten Jahre eine Organisation aufgebaut, die, neben einem geordneten Führungsdienst in den Museen, den sogenannten „Übungen im Betrachten von Kunstwerken“ besondere Sorgfalt zuwendet,

die die Museumsbesucher in die Werte der Sammlungen einführen und das Verständnis für die Kunstwerke erhöhen wollen. Diese Arbeit erstreckt sich nicht nur auf Erwachsene, sondern vor allem auch auf die Jugend, in der man die künftige Generation der Museumsbesucher sieht. Schließlich sei des vor kurzem wieder aktivierten „Vereins der Museumsfreunde“ gedacht, der, getreu seiner alten Tradition, einen Kreis von Kunstfreunden und Liebhabern um die Museen sammeln soll, daneben aber auch immer weitere Kreise für den Gedanken der Kunstpflege gewinnen und erziehen will.

Ferdinand Eckhardt

NEUERWERBUNGEN

DES BAYERISCHEN NATIONALMUSEUMS IN MÜNCHEN

In der Regelmäßigkeit der Erwerbsberichte der deutschen Museen spiegelte sich früher die Dotierung mit einem entsprechenden Etat, die Gunst von Stiftern und Gönnern, die Initiative und der Spürsinn der Sammlungen und die Wissenschaftlichkeit ihrer Zielsetzung. Ein Museum, das auf sammlerische Ambitionen verzichtet, hört auf ein Museum zu sein, es wird zur Gelächnisstätte seiner eigenen gewesenen Größe. Auch nach dem ersten Weltkrieg war die wirtschaftliche und finanzielle Krise so groß, daß die Fortsetzung dieser sammlerischen Wirksamkeit der Museen in Frage gestellt schien, wobei in automatischer Verkoppelung mit den gleichen Ursachen zur gleichen Zeit das Angebot des Wertvollsten und des Wichtigsten in einem vordem unvorstellbaren Maße wuchs. Ein Stillstand in der Sammeltätigkeit der Museen kann deshalb in solchen Notzeiten nicht als Symptom einer Saturierung gedeutet werden, sondern er ist unvermeidlich zugleich das offene Eingeständnis des Versagens gegenüber der moralischen Verpflichtung zur Erhaltung der bedeutendsten gleichzeitig aus vordem gesichertem Besitz abwandernden Kunstwerke für die Öffentlichkeit. Die Geschichte der Verkäufe aus der Sigmaringer Sammlung und aus dem Welfenschatz dokumentieren hinreichend, wie sehr in besonderen Situationen zwischen den beiden Weltkriegen Tatkraft und Findigkeit dazu beigetragen haben, daß deutsche Museen trotz größter Schwierigkeiten ihre Funktionen in hervorragender Weise erfüllt haben. Im Germanischen Museum in Nürnberg, das nur wenige bedeutende Exemplare barocker Plastik, Malerei und Graphik besaß, entstand in der gleichen Zeit, obwohl es sammlerisch schon fast „zu spät“ schien, eine ganz neue, repräsentative Abteilung dieser Kunst. Ähnliches gilt für die frühmittelalterlichen Bestände der Rheinischen Museen usw.

Häufig mußte in der Not zum Mittel des Tausches gegriffen werden. Mißgriffe, die bei solchen Tauschhandlungen geschehen sind, sind so offenkundig, daß kein Verantwortlicher mehr leichtfertig handeln kann. Die Abhängigkeit von der Zustimmung der Museumskommissionen und von der Genehmigung der Aufsichtsbehörden wirken als weiteres Regulativ. Jedenfalls aber wäre es die primitivste Konsequenz, aus warnenden Beispielen zu folgern, daß Tauschhandlungen in den Museen generell verwerflich seien. Zwar wäre damit eine Fehlerquelle getilgt. Diese größtmögliche Sicherheit fordert aber

ebenso die Verantwortung für den Verzicht auf die Erhaltung anders nichts zu erwerbender, neu auftauchender wichtigerer Kunstwerke für die Öffentlichkeit. Über diesen Zwang zur Abwägung der Wichtigkeitsgrade ist kein Arcanum zu breiten; denn es ist nicht Lust, sondern Not, die auch heute in den Museen zu solchen Überlegungen zwingt. Dieser Gewissenszwang muß ein Moment ernstester Sorgen jener Gesamtheit sein, deren Exponenten die musealen Einrichtungen sind.

Nach dem letzten Krieg war zunächst die Rettung des Museumsbestandes und die Schaffung von Obdach und Ausstellungsmöglichkeiten so sehr zur primären, akuten Aufgabe geworden, daß darob der Wunsch zur Besserung und Mehrung des Besitzes in den Hintergrund treten konnte. Zugleich mußte aber doch mit dem Bemühen begonnen werden, wesentliche Lücken, die sich im Sammlungsbestand durch Kriegsschäden (oder durch die Ausmerzungen moderner Kunst) aufgetan hatten, wieder zu schließen. Das wachsende Angebot aus Verkäufen des völlig verarmten Privatbesitzes und die immer schwieriger werdende Lage des Kunsthandels bieten heute wichtigste Erwerbungsgelegenheiten, deren Versäumen für die Museen nicht weniger tragisch ist als effektiv im Krieg eingetretene Verluste. Im folgenden seien einige Proben von Neuerwerbungen des Bayerischen Nationalmuseums in München erstmals veröffentlicht. Wir freuen uns weitere Beispiele für eine spätere Fortsetzung ankünden zu können.

1. Steinkopf eines Gekrönten, vermutlich Regensburger Arbeit um 1290. Fragment, hoch 28 cm. Gefunden beim Bodenaushub im Hof des Klosters Niederaltaich (L.-Kr. Deggendorf) und als Dauerleihgabe des Klosters auf dem Tauschweg für das Bayerische Nationalmuseum erworben. Trotz Entstellung durch Demolierung der Nase ist das Bruchstück von dokumentarischer Bedeutung, weil sich an den Wangen, am Bart, an den Haaren und an der Krone sehr viele Spuren der alten Bemalung erhalten haben, was in der gotischen Monumentalplastik sonst nur selten anzutreffen ist. Formal steht die Skulptur der Stückplastik des Regensburger Dollinger-Saales am nächsten (vgl. Lotte Hahn, *Oberrheinische Kunst III*, 1928, S. 19 ff.). Die Arbeit in Kalkstein hat die Gesichtszüge geschärft. Im Gesamteindruck überwiegt das Voluminöse der beinahe vollrunden Gestaltung. Vor allem die Fülle der nebeneinander aufgereihten, spiralförmigen Haarlocken verleiht der Seitenansicht eine besondere Wucht. Alle Einzelheiten sind mit einem starken Empfinden für die Schwellung der Oberfläche ausgearbeitet, so daß eine merkwürdige Lebendigkeit des Ausdruckes entsteht. Die Begegnung einer altertümlichen lapidaren Schwere mit einer abstrahierenden Glättung im Sinne der „Gotik“ ist für die donauländische Plastik des späten 13. Jahrhunderts charakteristisch. Um 1300 dokumentiert die metallische Prägnanz des kugelförmigen Kopfes des hl. Florian in St. Florian (vgl. Karl Oettinger, *Altdeutsche Bildschnitzer der Ostmark*, 1939, Tafel 1), die Klärung und Vollendung der immanenten stilistischen Tendenzen dieser regionalen Entwicklung. Es ist schwer abzuwägen, welche zeitliche Distanz den Niederaltaicher Kopf von diesem Werke scheidet. Die obere Grenze ist jedenfalls das chronologisch genau festzulegende Werk des sogenannten Erminoldmeisters (um 1283), das durch seine Verbundenheit mit den Archivoltenskulpturen des Hauptportales des Basler Münsters auch die genetische Verwurzelung in oberrheinischer Hüttenplastik mani-

festiert, die in dem Werk des Dollinger Meisters (hier trenne ich mich von dem Urteil L. Hahns ebenso wie von der Auffassung Ilse Futterers, *Gotische Bildwerke der deutschen Schweiz*, 1930, S. 116) und des Meisters des Niederaltaicher Fragmentes merklich hinter einem eigenen regionalen Charakter zurücktritt.

2. Bronzestatue: Aktäon, hoch 58 cm. Nürnberg um 1560.

Das reizvolle literarische Motiv (das sich noch lange Zeit größter Beliebtheit erfreuen sollte), die knappe, kraftvolle Modellierung und die Tracht deuten unmittelbar auf Nürnberg, wo sich im Kreis der Labenwolfs verwandte Statuetten finden, so vor allem ein wohl von der gleichen Hand stammender, ins Horn stoßender Jäger im Germanischen Museum zu Nürnberg. S. Meller (*Die deutschen Bronzestatuetten der Renaissance*, München 1925, S. 33) hat diese Gruppe von Brunnenfiguren mit dem Bildhauer Lienhard Schacht in Zusammenhang gebracht, von dem bezeugt ist, daß er, allerdings erst in den siebziger Jahren, für einen vom König von Dänemark bei Georg Labenwolf bestellten, nur noch in einer Nachzeichnung und einem Stich nachweisbaren Brunnen die Modelle geliefert hat. Indessen ist die Forschung vor allem wegen des spärlichen Urkundenmaterials noch nicht genügend fundiert, so daß eine eindeutige Zuschreibung der Aktäonstatuette an einen bestimmten Meister nicht gewagt werden kann. Eine schwächere Variante der Statuette befindet sich im Frankfurter Museum für Kunsthandwerk. Die Statuette war für einen Zimmerbrunnen bestimmt. Bemerkenswert ist die Erhaltung des hohen Sockels mit der Applikation einer Mündungsmaske.

3. Büste eines Ordensheiligen, Birnbaumholz, hoch 39 cm. Art des Giovanni Giuliani, um 1700.

Der Büstenabschnitt ist ursprünglich. Offenbar war die Skulptur als plastische Bestückung an einem Chorgestühl oder einer Kanzel oder einem Sakristeischrank geschaffen und deshalb für Untersicht berechnet. Aufklärend für ihre genetischen Voraussetzungen ist vor allem ein Vergleich mit den Skulpturen an dem Chorgestühl von Giovanni Giuliani im Stift Heiligenkreuz bei Wien (vgl. Enrico Morpurgo, *I busti sul coro del monastero di S. Croce in Austria*, *Bolletino d'Arte*, Serie II, IV, 1924/5, S. 364 — Dagobert Frey, *Die Denkmale des Stiftes Heiligenkreuz*, 1926, S. 117). Auf diesen Zusammenhang hat uns Herr Dr. Reiß hingewiesen. In der Tat ist die Ähnlichkeit einiger Büsten an dem 1707 aufgestellten Chorgestühl (besonders Morpurgo, Abbildung S. 367, 369) so groß, daß man die Hand des gleichen Bildhauers erkennen zu können glaubt. In diesem Werkkreis hat die italienische Typenprägung längst eine salzburgisch-österreichische Akzentuierung und Koloristik angenommen. Giuliani soll, bevor er zu Anfang der 90er Jahre nach Wien kam, bei Andreas Faistenberger in München gelernt haben. Es ist deshalb wohl auch kein Zufall, daß die pathetische Stilisierung der Büste des Ordensheiligen schon in den noch etwas konziser gearbeiteten Büsten von Christus und Maria an dem Kanzelkörper der Münchener Theatinerkirche vorbereitet scheint, die Andreas Faistenberger 1686 geschaffen hatte (vgl. Heinrich Stern, *Münchener Barockplastik*, *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst N. F.* IX, 1932, S. 179).

Theodor Müller

2. DEUTSCHER KUNSTHISTORIKERTAG

Nachtrag

In dem Bericht über den 2. Deutschen Kunsthistorikertag in München (vgl. Heft 10 dieses Jahrganges) ist auf Seite 224 ein bedauerliches Versehen unterlaufen, indem ein Hinweis auf den Vortrag von Rudolf Esterer, München, unterblieb, der statt des erkrankten August Grisebach über „Probleme der Denkmalpflege beim Wiederaufbau der Münchener Residenz“ sprach. Es folgt hier die kurze Zusammenfassung des Vortrages.

Die ungeheuren Kriegsschäden an unserem Denkmalbesitz stellen den Denkmalpfleger vor völlig neue Aufgaben, die nicht mehr allein mit konservierender Tätigkeit gelöst werden können, sondern von ihm darüber hinaus schöpferische Ideen und die zu ihrer Verwirklichung nötige Gestaltungskraft verlangen.

Die Münchner Residenz ist eines der beklagenswertesten Opfer des Bombenkrieges. Ihr Wiederaufbau aus einem wüsten Trümmerfeld ist voll heikler und schwieriger Probleme. Soll, um ihnen auszuweichen, die Trümmerstätte als museales Fragment fort erhalten werden, soll sie völlig neuen Bauten Platz machen? Zu schmerzlich wäre der Untergang der geistigen und geschichtlichen Werte, die an diesem Herzstück der Landeshauptstadt hängen. Noch auch steckt zu viel erhaltenswertes, kostbares und unersetzliches Kulturgut in den Ruinen, das nicht leichtsinnig dem völligen Verfall überlassen werden kann. Zudem sind etwa 90% der hochwertigen Raumausstattungen und Einrichtungen erhalten geblieben.

Die Frage, was zu erhalten, was aufzugeben und neu zu gestalten ist, kann nicht einheitlich beantwortet werden, sondern nur nach der Bedeutung, dem Erhaltungszustand und den technischen und kulturellen Möglichkeiten einer Wiederherstellung oder Neugestaltung. Doch muß der Wiederaufbau einer einheitlichen gestalterischen Idee unterstellt werden.

Das durch schwere Bombentreffer zu einem Drittel zerstörte Antiquarium konnte bereits durch die handwerksgerechte Neueinwölbung des zerstörten Teils wenigstens in seiner räumlichen Wirkung wieder hergestellt werden. Auch die Maximilianische Residenz, der Kern der Bauanlage, ist in der Gesamterscheinung und der Abfolge der Räume wieder herstellbar. Die reichen Stuckdekorationen sind zum Teil am Ort gesichert, zum Teil abgenommen oder in Abformungen erhalten, desgleichen die zahlreichen Decken- und Wandbilder, ebenso die als Wandverkleidungen verwendeten kostbaren Wirtteppiche. Ein schwieriges und umstrittenes Problem ist die Wiederherstellung des großen Festsaaes an der Kaisertreppe, der einstigen Dominante der Bauanlage. Er und der anschließende Vierschimmelsaal sollen an Stelle der später eingebauten, völlig ausgebrannten Hofgartenzimmer als Gobelinsäle wieder erstehen.

Andere umfangreiche Bauteile späterer Epochen, wie die sogenannten Reichen Zimmer, die päpstlichen und die Kurfürstenzimmer, sind nicht wieder herstellbar und sollen als

neutrale Museumsräume zur Aufnahme ihrer geretteten Ausstattungsteile Verwendung finden.

Ein für das kulturelle und gesellschaftliche Leben der Stadt wichtiges Projekt ist die Ausgestaltung des Klenzseschen Festsaalbaues zu einem vielräumigen Konzert- und Gesellschaftshaus großen Stils, das tiefere Eingriffe in die alte Grundrißgestaltung und Raumausstattung erfordert und weit ins Gebiet neuzeitlicher Baugestaltung reicht. Doch fordert hierfür der noch erhaltene Baubestand und die aus ihm sprechende monumentale Baugesinnung klare Bindungen. Wir geben aber auch schöpferischen Anregungen für die Neugestaltung Raum.

Auch der Wiederherstellung und gegenseitigen Verbindung der schönen und eindrucksvollen Residenzhöfe wird besondere Aufmerksamkeit zu schenken sein.

Der Wiederaufbau der Residenz soll einer größeren städtebaulichen und kulturellen Idee eingeordnet werden: der Schaffung eines musischen Bezirks in der Art eines neuen Münchner Kulturzentrums durch die Zusammenfassung der wichtigsten Kulturstätten der Stadt in diesem Gebiet. Der Neubau der Akademie der Tonkunst und der Staatlichen Theater in nächster Nähe der Residenz soll diesem Zweck ebenso dienen wie die Neugestaltung des Hofgartens und der Ausbau der ihn umfassenden Arkadenbauten für gesellschaftliche und geschäftliche Unternehmen kultureller Art (Kunstausräumräume, Kunst- und Antiquitätenhandlungen usw.). Der weitausgreifende Plan kann durch den Neubau eines Rundfunkhauses an Stelle des früheren Armeemuseums eine interessante städtebauliche Bereicherung finden.

So ersteht im Wiederaufbau der Residenz und ihrer Ausgestaltung zu einem städtischen Kulturzentrum auch die geistige Idee dieser einstigen Kulturstätte zu neuem Leben und neuer Ausstrahlungskraft.

ZUM 80. GEBURTSTAG ERNST BARLACHS

Barlach, der 1938 starb, wäre am 2. Januar 1950 achtzig Jahre alt geworden.

Rohlf's, Nolde und Barlach haben die entscheidenden Beiträge des deutschen Nordens zum Expressionismus (diesen Stilbegriff im weiteren Sinne genommen) geleistet. Die Gemeinsamkeiten ihrer Formenprägung brauchen wir hier nicht zu erörtern. Man möge lieber die Unterschiede dieser drei Holsteiner ins Auge fassen, damit man nicht verführt werde, die Formenkonstante der Stammeslandschaften zu eng zu nehmen. Auch wenn man Barlach nur als Zeichner beurteilte, so daß diese drei Meister als Flächengestalter verglichen würden, ergäben sich enorme Divergenzen.

Barlach war ein spezifischer Bildhauer, wobei man auf „Hauer“ Gewicht legen müßte. Denn das Zuhauen des Holzblockes, schnitzendes Zuhauen, wurde hier ausgekostet, allerdings stetiger in der Flächenbehandlung als bei den gleichzeitigen Malern der „Brücke“, die sich ja ebenfalls bildhauerisch betätigten.

Barlachs eigentliche Formengebung setzt nach mehrjährigem Vortasten etwa 1906 ein. Gesamteuropäisch gesehen, ist dies ungefähr der Augenblick, in welchem sich in Paris

der Kubismus zu regen beginnt. Hüben und drüben stemmt man sich gegen das lockere Ausfluten des Impressionismus, den das ausgehende 19. Jahrhundert immer weiter hatte kultivieren wollen. Während die Kubisten Picasso und Braque zunächst aber die Formen zerlegen („analytischer Kubismus“), so daß sie gegen restierende Dinglichkeitserinnerungen arbeiten, finden wir bei Barlach, der ganz für sich selber steht, blockschwere Sammlung aller Formen. Dort ein splitternder Gegensatz gegen die Körper, hier hingegen unzerspaltete Dingformen, kompakt zusammengebaut.

Von seiner einfachen, bäuerlichen Blockwucht ist Barlach nie mehr abgegangen. Den kontinuierlichen Kubus durchhaltend, hätte er sich nun an zwei geistesgeschichtliche Möglichkeiten anschließen können: entweder an die lateinische Monumentalität Italiens, wo er 1909 weilte, oder an die Volkskunst Rußlands, die er schon 1906 auf einer Reise kennen lernte. Es ist bezeichnend, daß er von Italien sagte: „Ich bin kaltblütig gekommen und gegangen“, während ihn im weiten Rußland die beklommene Bauernschwere packte, die Einsamkeit, ja Verlorenheit, in der der einfache Mensch dort zwischen endloser Erde und unendlichem Himmel haust.

Nachdem sein Formenkanon einmal feststand, hat er ihm bis zur Monotonie gehuldigt. Natürlich zeigt seine Entwicklung auch verschiedene Nuancen, doch finden keine grundsätzlichen Wandlungen mehr statt. Hierin ist er ein Antipode von Picasso. Für die Individualentfaltung der Menschen gibt es zwei ganz verschiedene Möglichkeiten. Bei einem Rembrandt, Goethe, Beethoven, so grundverschieden sie auch sein mögen, wandelt sich der Stil dauernd, so daß uns später gar nicht schwer fällt, das Lebenswerk chronologisch zu gliedern. Aber bei einem Bruegel, C. D. Friedrich, Barlach wird bald eine Gleichmäßigkeit erreicht, innerhalb welcher man schwer zu datieren vermag.

Für Barlach bleibt die gesammelte, kaum intermittierende Raumverdrängung seiner Gebilde bezeichnend, womit sie zugleich jene seelische Beklommenheit annehmen. Auch werden sie typisiert: nicht irgendein Zürnender oder Fliehender, sondern der Zürnende, der Fliehende schlechthin. Damit ist jene innere Einsamkeit gegeben, die sich auch der Gruppe mitteilt. Für die Behandlung der Oberfläche ist charakteristisch, daß machtvolle Schwellformen mit Kantigkeiten wechseln, beides in schweren, einfachen Kontrapunkt gezwungen. Soweit dies ausnahmsweise einmal an ostasiatische Plastik erinnert (z. B. russische „Bettlerin“ von 1906), dominiert aber Barlachs Bauerndrastik oder Aggressivität: man spürt die kräftigere, gelegentlich auch gröbere Willensspannung des Europäers gegenüber der zarteren, ostasiatischen Kontemplation.

Was soviel Widerspruch beim Publikum auslöste, war jene Formenstrenge Barlachs, dazu ein drastischer, gelegentlich grotesker Zug, der allerdings nie als Pointe irgendwie herausragt, sondern völlig in den Blockzusammenhang hineingebaut bleibt. Wenn der Objektgeschichte eine Resonanzgeschichte beigegeben werden soll, so müssen wir auch Barlach gegenüber eine Kette von Ablehnungen konstatieren, Ablehnungen, die hier schließlich in der Verfemung enden, welche der Nationalsozialismus über ihn verhängte. Inzwischen ist volles Verständnis eingetreten, manchmal sogar gelinde Überschätzung, wenigstens bei solchen Werken, in denen die seelische Differenzierung von der Monu-

mentalität gleichsam verschluckt wird, oder aber bei gewissen Materialien (Porzellan), die der Wucht dieses Gestalters nicht in jedem Fall entsprechen.

Schließlich müssen wir bewundernd des besonders originellen literarischen Werkes gedenken. Barlachs Dramen und sein „Selbsterzähltes Leben“ sind wahrhaft eigenwüchsige Aussagen. Hier erwartet uns noch bedeutsames, unveröffentlichtes Material. Franz Roh

REZENSIONEN

FRANZ LANDSBERGER: *Rembrandt, the Jews and the Bible. Philadelphia 1916.*
189 Seiten, 66 Abbildungen.

Es liegt im besonderen Gehalt von R.s Kunst begründet, daß die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit ihr immer wieder zu einer menschlich persönlichen Stellungnahme führt. Daher so häufig das Bekenntnishafte in dem Verhältnis der Rembrandtforscher zu ihrem Gegenstand. Auch dem Buch L.s liegt eine solche persönliche Beziehung des Autors zu R. — ein Verhältnis des Dankes — zu Grunde. Aus ihm ist die Fragestellung des Buches entwickelt.

L. beschränkt seine Darstellung bewußt auf die Berührung und schöpferische Auseinandersetzung R.s mit dem Alten Testament und mit den Juden, denen er im Lauf seines Lebens begegnete. Dabei handelt es sich vorwiegend um eine Verwertung und Sichtung von Ergebnissen der bisherigen Einzelforschung unter dem bestimmten Gesichtspunkt des Buches, weniger um Vertiefung und Weiterführung der darin angeschnittenen Fragen. Das Buch wendet sich offensichtlich an einen weiten Leserkreis. Der Ton ist erzählend. Ein kritischer Apparat und eine ausführliche Bibliographie sind als Anhang beigelegt. Neben Werken R.s bringen die Abbildungen sachdienliches Material zur Geschichte der jüdischen Gemeinden in Amsterdam.

Die Darstellung gliedert sich in vier Abschnitte, deren erster mit einer kurzen Skizze von R.s Leben und seiner Amsterdamer Umwelt, in der auch die Juden für ihn bedeutsam werden, beginnt. Für die sich anschließende Geschichte der Amsterdamer Juden holt der Vf. weiter aus. Herkunft und Schicksal der aus Portugal und Spanien herübergekommenen, dort katholisierten, in Holland wieder zu ihrem Glauben zurückgekehrten und erneut zu einer Gemeinde vereinten Gruppe (Sephardim), sowie der beiden aus Deutschland und Polen stammenden Gemeinden (Ashkenazim), werden bis in Einzelheiten der Gemeindeverfassung und des religiösen Lebens eindrucklich geschildert. Zugleich wird kurz auf Voraussetzungen zur Niederlassung dieser Gemeinden in Amsterdam hingewiesen: die Entwicklung des Toleranzgedankens aus dem Unabhängigkeitskriege des 16. Jahrhunderts und den aus ihm hervorgegangenen neuen staatlichen und religiösen Vorstellungen. Die Gruppierung der Amsterdamer Juden in drei Gemeinden bedeutet zugleich eine soziale Stufung. Die Sephardim fühlen sich als Aristokraten, sind wohlhabend, geistig aufgeschlossen, die Ashkenazim sind meist Händler, Gewerbe-

treibende und Handwerker geistig konservativer Haltung. In allen drei Gemeinden ist eine strenge innerkirchliche Orthodoxie ausgebildet, die aber bei den Sephardim gleichzeitig mehr oder weniger Toleranz gegenüber ihrer Umgebung gestattet. Es konnte zwar nicht in der Absicht des Buches liegen, zu erörtern, in welchem Sinn diese Verhältnisse der jüdischen Amsterdamer Gemeinden etwa in Parallele zu religiösen und sozialen Entwicklungsvorgängen in anderen protestantischen Ländern im 17. Jahrhundert gesehen werden können (Sektenbildung als Folge persönlich vertiefter Religiosität, Orthodoxie und gleichzeitige Toleranz, ständischer Staatsaufbau). Doch dürften dank L. für die Forschung Anregungen zu weiteren religionssoziologischen Fragestellungen, wie sie von Max Weber, E. Troeltsch, C. Neumann und J. Huizinga bereits aufgeworfen wurden, gegeben sein.

Im zweiten Kapitel bespricht L. die Beziehungen R.s zu bestimmten jüdischen Persönlichkeiten (Manasseh ben Israel, Bonus) vorsichtig. Der Kreis möglicher jüdischer Auftraggeber für Bildnisse wird auf die Sephardim eingeschränkt. Nur diese legten entsprechend den nachwirkenden Gewohnheiten ihrer portugiesischen Zeit das zweite Gebot des Alten Testaments frei aus, während die Ashkenazim wörtlich an ihm festhielten. Das Gleiche gilt von den sogenannten Rabbinerbildnissen R.s. Auch hier können aus denselben Gründen nur Sephardim-Rabbiner dargestellt worden sein, von denen L. für R. jedoch einzig die Radierung des Manasseh ben Israel B. 269 festhält. Die übrigen sogenannten Rabbinerporträts weist L. aus biographischen Gründen als solche zurück. Von anderen, mit Namen verknüpfbaren Bildnissen von Juden bleiben für L. nur die beiden Darstellungen des Ephraim Bonus (Gemälde ehem. Slg. Mannheimer, Amsterdam, d. G. 627 und Radierung B. 278) gesichert. Das New Yorker Bildnis des Mannes „mit dem Vergrößerungsglas“ wird als Bildnis Spinozas abgewiesen (von F. Lugt, *Art in America*, 1942, XXX, S. 174 ff., als Bildnis des Goldschmieds Jan Lutma d. Jg. gedeutet). Ferner verwirft L. die Bezeichnung der Judenbraut im Rijksmuseum als Bildnis des Sephardi-Dichters Miguel de Barrios und seiner zweiten Frau Abigail de Piña auf Grund einer zeitgenössischen gesicherten Darstellung dieser Familie. Seitdem hat neuerdings J. Rosenberg (*Rembrandt*, 2. B.I., Cambridge-Massachusetts, 1948, S. 66 ff.) eine Bestimmung des Bildes auf „Jakob und Rahel“ vorgeschlagen und den Typus des in dieser Weise dargestellten biblischen Paares bis ins niederländische 15. Jahrhundert zurückverfolgt. L. schließt endlich eine Auswahl von anonymen, aber jedenfalls jüdischen Bildnissen sowie freien Phantasieschöpfungen offensichtlich jüdischer Gestalten R.s an.

Im dritten, sehr kurzen Abschnitt hebt L. aus R.s Darstellungen jüdischen Lebens die Radierung der „Großen Judenbraut“ B. 310 hervor, in der er entgegen bisherigen Erklärungen erneut die Wiedergabe einer der damaligen Sitte entsprechend gekleideten jüdischen Braut sieht. Das Blatt der „Synagoge“ B. 176 wird gegenüber der Deutung von L. Münz als „Tempel von Jerusalem mit dem reuigen Judas“ (*Journ. of Warburg Instit.* 1939/40 S. 119 ff.) durch Vergleich mit älteren Synagogen als Ashkenazim-Synagoge angesprochen.

Im vierten, umfangreichsten Kapitel, das R. und der Bibel (d. h. dem Alten Testament)

gewidmet ist, gibt L. zunächst einige Hinweise auf die Entwicklung der religiösen Malerei im Abendland bis zum holländischen Protestantismus des 17. Jahrhunderts und bespricht sodann R.s Radierungen für Manasseh ben Isaia's „Piedra Gloriosa“ B. 36 a—d. An Hand des biblischen Textes durchgeht L. ferner R.s Werk und umreißt seinen Themenkreis. Weiterhin gibt er Beispiele für die Verwendung der gleichen jüdischen Modelle in verschiedenen thematischen Zusammenhängen. An eine chronologisch nicht weiter geordnete Gruppe von Werken biblischen Inhalts schließt L. sodann weitere Beispiele aus den verschiedenen Jahrzehnten von R.s Schaffen an und beendet seine Darlegungen mit einer Gegenüberstellung der frühen und späten Fassung des Saul- und David-Themas.

Es fragt sich jedoch, ob für einen Leser dieses Kapitels, der nicht mit R.s Entwicklung vertraut ist — und für einen solchen ist das Buch bestimmt —, bei dem vielfachen Nebeneinander im Besprechen von Werken aus den verschiedensten inhaltlichen und zeitlichen Zusammenhängen, wobei die Einzelbetrachtung zuweilen recht allgemein bleibt, eine klare Vorstellung von der inneren Entwicklung R.s in ihren Wandlungen gerade auch gegenüber dem Alten Testament deutlich wird. Die Bedeutung der im Alten Testament lebendigen religiösen Kräfte für R. und damit für die holländische und europäische Barockkultur wären bei stärkerer Betonung der chronologischen und inhaltlichen Zusammenhänge wohl noch sichtbarer geworden.

Im Ganzen bleibt wichtig, daß das bisher in der Literatur nur an einzelnen Stellen unter jeweils verschiedenen Gesichtspunkten behandelte Thema durch L.s Arbeit überschaubar wird; und es erscheint trotz der oben angelegten Einwände wertvoll, daß die Bedeutung der fruchtbaren Begegnung R.s mit dem Judentum als religiöser Größe durch dieses Buch erneut zum Bewußtsein gebracht wird.

Heinz Roosen-Runge

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN

Suermondt-Museum

Januar 1950: Chinesische Malerei (aus dem Besitz des Ostasiatischen Museums, Köln).

Februar 1950: Gemälde-Ausstellung von Arthur Kampf.

Graphisches Kabinett und Lesesaal

1.—15. Januar 1950: Lithographien von F. W. Colley (Birmingham).

16. Januar—15. Februar 1950: Radierungen von Otto Coester.

16. Februar—15. März 1950: Farben-Lithographien von E. W. Nay.

BRAUNSCHWEIG

Städtisches Museum

Dezember 1949: „Die Mode im Bilde.“ (Gemälde, Handzeichnungen, Stiche und Modekupfer aus 4 Jahrhunderten.)

Dezember 1949: „Georg Westermann-Verlags-Ausstellung.“ (100 Jahre Buchproduktion, Buchillustrationen und Bucheinbände.)

BREMEN

Kunsthalle

20. November—11. Dezember 1949: Erich Hartmann (Hamburg). Gemälde und Aquarelle.

4.—27. Dezember 1949: Gedächtnisausstellung Alfred Partikel.

18. Dezember 1949 — 15. Januar 1950: Kirchliche Kunst unserer Zeit.

8.—29. Januar 1950: Theodor Schulz-Wallbaum (Bremen).

22. Januar—19. Februar 1950: Gabriele Münter (Murnau Obb.).

Die Böttcherstraße

Oktober—November 1949: Gedächtnisausstellung Bernhard Hoetger. Plastiken und Majoliken.

Januar 1950: Meisterwerke des Mittelalters aus der Ludwig-Roselius-Sammlung. — Handzeichnungen von Paula Becker-Modersohn.

CELLE

Schloß Celle

19. Dezember 1949—12. Februar 1950: „Adolf Menzel und seine Zeit“. Bestände der Berliner Nationalgalerie, ergänzt durch Leihgaben der Kunsthalle Hamburg sowie des Landesmuseums und Kestnermuseums in Hannover. Neben 34 Werken Adolph Menzels werden u. a. Gemälde und Handzeichnungen von Blechen, Wassmann und Krüger, ferner die Deutsch-Römer Böcklin, Feuerbach, Marées und Lenbach gezeigt. Die Umgebung Leibls ist mit Sperl, Trübner, Louis Eysen, Haider, Zimmermann und Eibl, der Impressionismus mit Hans Thoma und Burnitz sowie mit Werken von Liebermann und Slevogt vertreten.

DARMSTADT

Landesmuseum

21. Dezember 1949—12. Februar 1950: Weihnachtsbilder aus den Beständen des Landesmuseums. Malerei, Skulptur, Glasmalerei und Graphik.

DRESDEN

Staatliche Kunstsammlungen

Dezember 1949: Hans Grundig, Max Langer, Walter Rehn. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik.

Grünes Haus

Dezember 1949: Barbara Lottermoser, Joh. H. Fischer, Kurt Scheibe, Konst. Ziegler. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik.

Galerie Kühl

November—Dezember 1949: Gemälde u. Graphik von E. Hassebrauk, Johannes Kühl, Rudolf Nehmer, A. W. Dressler und Carl Hofer. Skulpturen von Reinhold Langner, Dorothea v. Philipsborn, Rudolf Löhner, Erich Reuter, Gustav und Rudolf Schmidt.

DUSSELDORF

Kunstsammlungen

27. November — 27. Dezember 1949: „Französische Wandteppiche.“

Kupferstichkabinett

18. Dezember 1949—15. Januar 1950: Fritz Reusig (Bildniszeichnungen bekannter Zeitgenossen).

ERFURT

Städtisches Museum am Anger

Januar—Februar 1950: Zwölf Meister des Kunsthandwerks.



Abb. 1

Bronzestatuetten: Aktäon, Höhe 58 cm. Nürnberg um 1560.
München, Bayerisches National-Museum (Neuerwerbung).



Abb. 2

Büste eines Ordensbeitigen. Birnbaumholz, Höhe 39 cm.
Art des Giovanni Giuliani.
München, Bayerisches National-Museum (Neuerwerbung).



Abb. 3

*Kopf eines Gekrönten. Kalkstein, Höhe 28 cm.
Vermutlich regensburgisch, um 1290.
München, Bayerisches National-Museum (Neuerwerbung).*



Abb. 1

Ehrenmal. Bronze. 1927.
Ernst Barlach. Gustrow i. M., Dom

FLensburg

Städtisches Museum

Januar 1950: Gemälde, Aquarelle und Zeichnungen von Jan Lass, Fritz Heidingsfeld und Hans Pluquet.

HAGEN

Karl-Ernst-Osthaus-Museum

17. Dezember 1949—15. Januar 1950: Gedächtnis-Ausstellung Christian Rohlf. — Aus Anlaß der 100. Wiederkehr des Geburtstags des Künstlers wurde auf seinem Grabe die Skulptur „Lehrender Christus“ von Ernst Barlach aufgestellt.

HAMBURG

Kunsthalle

28. Januar—26. Februar 1950: Franz Marc.

HAMM (WESTF.)

Gustav-Lübcke-Museum

Der größere Teil der Bestände des Museums ist seit 1. Oktober 1949 wieder öffentlich zugänglich.

Aus Anlaß der Wiedereröffnung wird unter dem Titel „Kostbarkeiten im Städt. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (Westf.)“ eine Broschüre herausgebracht, die an Hand von Aufsätzen und Abbildungen eine Einführung in die Sammlungen gibt.

HANNOVER

Kestner-Gesellschaft E. V.

Bis 22. Januar 1950: Ausstellung des in Norwegen lebenden deutschen Malers Rolf Nesch.

KAISERSLAUTERN

Gewerbemuseum

Februar 1950: Georges Rouault: „Misere“ (45 graphische Blätter).

KIEL

Kunsthalle

8. Januar—5. Februar 1950: „Jubilare des Jahres 1950“: Bertha Dörflein-Kahlke (Kiel), Albert Johannsen (Husum), Käthe Lassen (Flensburg), Peter Röhl (Kiel), Else Wex-Cleemann (Bad Oldesloe).

KÖLN

Kölnischer Kunstverein

Januar 1950: Ehrenaussstellung für Julius Bretz zum 80. Geburtstag.

KÖLN-BRAUNSFELD

Galerie Rusche

Dezember 1949—Januar 1950: Fritz Winter. Werke aus dem Jahre 1949.

LÜBECK

Städtische Lesehalle („Kleine Ausstellung“ des St. Annen-Museums)

Dezember 1949: Aquarelle von Curt Stoermer (Lübeck).

Januar 1950: Moderne englische Graphik.

LÜNEBURG

Museum für das Fürstentum Lüneburg

November—Dezember 1949: „Zwei gerettete Altäre.“ Kleine Sonderausstellung geretteter und wiederhergestellter christlicher Kunst des späten Mittelalters und der Renaissance aus eigenem und fremdem Besitz.

MANNHEIM

Städtische Kunsthalle

18. Dezember 1949—29. Januar 1950:
Sonderausstellung Xaver Fuhr. Gemälde,
Aquarelle und Plastik.

MÜNCHEN

Bayer. Staatsgemäldesammlungen

Ab 15. Januar 1950: Ausstellung „Französische Bildteppiche“, veranstaltet durch das Hohe Kommissariat der französischen Republik in Deutschland (vorher in Düsseldorf gezeigt).

Bayerisches Nationalmuseum

Mitte Januar—Mitte April 1950: Meisterwerke der Kunstsammlungen der Veste Coburg.

Amerika-Haus

Mitte Dezember—Mitte Januar 1950: Serigraphische Ausstellung.

Bis Mitte Januar 1950: „Schweizer Plakate.“

MÜNCHEN-GLADBACH

Städtisches Museum

Januar—Februar 1950: Handzeichnungen holländisch-flämischer Meister des 16. und 17. Jahrhunderts (Museums- und Privatbesitz).

NÜRNBERG

Germanisches National-Museum

Seit 17. Dezember 1949 wird in einer neu-

eröffneten Folge von Galerieräumen „Deutsche Kunst der Dürerzeit“ aus den Beständen des Museums gezeigt.

RUDOLSTADT (THÜR.)

Staatliches Schloßmuseum

Am 13. November 1949 Eröffnung der ständigen Gemäldegalerie mit Werken des 16.—20. Jahrhunderts.

STUTTGART

Württembergisches Landesmuseum

Die Abteilung für Vor- und Frühgeschichte wurde am 17. Dezember im 1. Stock des Alten Schlosses eröffnet.

WEIMAR

Schloßmuseum

4.—31. Dezember 1949: Alexander von Szpinger. Gemälde und Aquarelle.

WUPPERTAL

Städtisches Museum

Januar 1950: Ausstellung des Ringes Bergischer Künstler.

Februar 1950: Französische Graphik der Gegenwart.

Studio für neue Kunst

31. Dezember 1949—29. Januar 1950: Wilhelm Imkamp (Asperg, Württ.). Farbige Phantasien.

KATALOGE UND MUSEUMSBERICHTE

Celle

Deutsche Romantiker. 85 Gemälde der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ausstellung im Zonal Fine Arts Repository, Mai—Juni 1949. — Druck: Ströher, Celle. 30 S. 12 Taf.

Englische Karikaturen des 18. Jahrhunderts. Ausstellung im Zonal Fine Arts Repository, Schloß Celle. Oktober—November 1949. — Druck: Ströher, Celle. 23 S. 4 Taf.

Adolph Menzel und seine Zeit. Gemälde der Berliner Nationalgalerie aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ausstellung Schloß Celle, 19. Dezember 1949—12. Februar 1950. — Druck: Ströher, Celle. 29 S. 12 Taf.

Detmold

Kunstaussstellung der Stadt Detmold. Walter Kramme (1888—1949). Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. 6.—16. Nov. 1949. — Druck: Tölle & Co. Detmold. 21 S. 8 Taf.

Halle a. d. Saale

Landeskunstaussstellung Sachsen - Anhalt 1949. Halle a. d. Saale Moritzburg, 24. September—5. November. Veranstaltet vom Schutzverband bildender Künstler in der Gewerkschaft Kunst und Schrifttum in Verbindung mit der Landesregierung, Ministerium für Volksbildung, Kunst und Wissenschaft. — Druck: Mitteldeutsche Druckerei und Verlagsanstalt GmbH, Halle a. d. Saale. 11 Bl. 32 Taf.

Karl Völker. Ausstellung im Moritzburgmuseum. 2.—24. Juli 1949. Dezernat Volksbildung des Rates der Landeshaupt-

stadt Halle a. d. S. — Druck: Mitteld. Druckerei und Verlagsanstalt GmbH, Halle a. d. S. 8 Bl. 34 Abb.

Hamburg

Die großen Maler Englands von Hogarth bis Turner. Organisiert vom British Council. Kunsthalle, Hamburg. 15. Oktober bis 12. November 1949. — (Printed in England at The Curwen Press.) 42 S., 16 Tf.

Hamm

Kostbarkeiten im Städt. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (West.). — Druck: Emil Griebisch, Hamm. 24 S. 26 Abb.

Hannover

Hermann Blumenthal — Werner Heldt. Kestner-Gesellschaft E. V. Hannover. 4. November—4. Dezember 1949. — Druck: H. Osterwald Hannover. 9 Bl. m. 16 Abb. Wanderausstellung 1949/50. Rolf Nesch, Oslo. Zusammengestellt von der Kestner-Gesellschaft E. V., Hannover. — o. Dr. 10 Bl. 16 Abb.

Lübeck

Kirchliche Kunst in unserer Zeit. Plastik, Paramentik, Geräte, Graphik, Glasmalerei. Ausstellungen 1949: Lübeck, St. Annenmuseum, 20. August—4. September; Kassel, Landesmuseum, 11.—30. September; Hamburg. Museum für Kunst und Gewerbe, 15. Oktober—13. November. — Druck: Paul Hartung KG., Hamburg. 39 S. 16 Abb.

Memmingen

Weihnachtskunstaussstellung der Memminger Künstler-Gilde. Vom 17. Dezember

1949—8. Januar 1950. — Druck: Jos. Feiner & Co., Memmingen. 7. S.

München

Wanderausstellung (in München, Gebäude des Central Collecting Point, 18. November—Mitte Dezember 1949):

Französische Architektur- und Städtebau-Ausstellung 1948/49. (Veranstaltet vom Bureau de l'Expansion Artistique / Division de l'Education Publique / Commandement en Chef Français en Allemagne, unter Mitwirkung des Herrn André Bouxin, Chefredakteur der Zeitschrift „Technique et Architecture“.) — Druck: Greiser, Rastatt. 15 Bl. 29 Taf. 5 Bl.

Nürnberg

94. Jahresbericht des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. — Nürnberg: Verlag des Germ. Nationalmuseums 1949. 100 S. 45 Abb.

Osnabrück

Städtisches Museum Osnabrück. Kunstausstellung. Gressieker, Hucke, Mellmann, Ohlms, Meyenberg, Scheper-Berkenkamp, Strecker. Ausstellung des Kulturamtes der Stadt Osnabrück. 23. Oktober—20. Nov. 1949. — Druck: Carl Prella, Osnabrück. 17 S. 14 Taf.

Wuppertal

Bergische Kunstgenossenschaft e. V., Wuppertal. Winterausstellung 1949. — Druck: Ley u. Wiegandt. 2 Bl. 26 Taf.

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN:

Im Kaupertverlag, Berlin SW 68, ist vor kurzem das Deutsche Kunstadreßbuch, herausgegeben von Dr. Walter Kaupert (312 Seiten), erschienen. Das gut ausgestattete Werk bietet ein alphabetisches Verzeichnis der deutschen Kunstbehörden, Museen, Bibliotheken, Sachverständigen, Firmen und Privatsammler sowie ein Namensregister und erfüllt damit ein dringendes Bedürfnis. Es sei an dieser Stelle nachdrücklich auf diese Neuerscheinung hingewiesen.

Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München 38, Schloß Nymphenburg; Direktor Dr. Peter Halm, München 2, Staatliche Graphische Sammlung; Prof. Dr. L. H. Heydenreich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München. — Verantwortlicher Redakteur: Dr. Wolfgang Lotz (z. Zt. auf Auslandsurlaub). — Anschrift der Redaktion: Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München, Arcisstraße 10. Mitteilungen über neue Ausgrabungen zur mittelalterlichen Baugeschichte werden an Dr. Rudolf Wesenberg, Amt für Denkmalpflege, Braunschweig, Burg Dankwarderode erbeten. — Verlag Hans Carl, Nürnberg 1949. — Druck: Kastner & Callwey, München. — Erscheinungsweise: monatlich. — Bezugspreis: Vierteljährlich DM 4.50 zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. Preis der Einzelnummer DM 1.50, der Doppelnummer DM 3.— zuzüglich Porto. — Anschrift des Verlags und der Expedition Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhol-fach. Fernruf: Nürnberg 25475. Bankkonto: Bayerische Creditbank, Nürnberg. Postscheckkonto: Nürnberg N. 4100 (Verlag Hans Carl).

NACHWEIS AUSLÄNDISCHER LITERATUR IN DEUTSCHEN BIBLIOTHEKEN

BEIBLATT ZUR KUNSTCHRONIK

Januar 1950

Folge 13

Der Nachweis verzeichnet in deutschen Bibliotheken vorhandene Publikationen aus dem Gebiet der Archäologie und abendländischen Kunstgeschichte, die im Ausland seit 1939 erschienen sind. Die Angaben beruhen auf Mitteilungen der betreffenden Bibliotheken. Die Benutzungsbestimmungen der Bibliotheken bleiben durch diesen Nachweis unberührt.

A	archäologisch	Hag	Hamburg	RGM	Römisch-Germanisches Museum
Bag	Bamberg	Han	Hannover	S	Seminar oder Institut
B	Berlin	Heg	Heidelberg	Slg	Sammlung od. Sammlungen
BNM	Bayerisches National-Museum München	K	Kunsthistorisch oder Kunst	St	Staats- oder Staatlich
Bo	Bonn	Kh	Kunsthalle	Stä	Stadt- oder Städtisch
Brg	Braunschweig	Kl	Kiel	StäB	Stadtbibliothek
CA	Christliche Archäologie	Koe	Köln	STB	Staatsbibliothek
DAI	Deutsches Archäologisches Institut	LB	Landesbibliothek	THB	Bibliothek d. Techn. Hochschule
Fbg	Freiburg	M	München	UB	Universitätsbibliothek
Gd	Greifswald	Mbg	Marburg	ZM	Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München
Goe	Göttingen	MKG	Museum für Kunst und Gewerbe		
		Mst	Münster		

* vor der Zahl bedeutet, daß der betreffende Titel bereits als Besitz einer anderen Bibliothek aufgeführt ist; die frühere Nummer ist durch ← gekennzeichnet.

1059 (*'s Gravenhage*) Koninklijk Kabinet van Schilderijen — Mauritshuis. Nederlandse Kunst van de XVde en XVIde eeuw. 1 September tot 15 October 1945. Derde Uitgave. — Den Haag: Mouton & Co. 1945. 81 S. ZM

1060 (*'s Gravenhage*) Gemeentemuseum. James Ensor. — 1949. 10 Bl. 8 Taf. MKG Hag

1061 (*'s Gravenhage*) Gemeentemuseum. Ausstellung Hiroshige. — 1949. 28 S. 8 Taf. MKG Hag

1062 (*'s Gravenhage*) Gemeentemuseum. Derde tentoonstelling Haagse kunstenaars. Maart-April 1949. — 14 S. 11 Taf. MKG Hag

- 1063 (Sidney) Trendall, A. D., Handbook to the Nicholson Museum. 2. ed. — Sidney: University Press 1948. 488 S. m. Abb. 12 Taf. 2 Kt. DAI B AS M
- 1064 Nationalmuseum *Stockholm*. Guide to the Department of Arts and Crafts. 2. Aufl. — Uppsala: Almqvist & Wiksells 1939. 50 S. 32 Taf. MKG Hag
- 1065 Nationalmuseum *Stockholm*. Sloman, V., Guld og aedelsteine i middelalderlig kunst. — Stockholm: 1944. 123 S. m. Abb. MKG Hag
- 1066 Nationalmuseum *Stockholm*. Abteilung für Ostasiatische Kunst. Beskrivande Katalog av Oswald Sirén. Gekürzte Aufl. — Stockholm: 1945. 141 S. 32 Taf. MKG Hag
- 1067 dasselbe, Vollständige Auflage. Stockholm: 1945. 213 S. 32 Taf. MKG Hag
- 1068 Nationalmuseum *Stockholm*. Ausländische Gemälde. 3. Aufl. — Stockholm: 1949. 180 S. m. 168 Taf. MKG Hag ZM
- 1069 Nationalmuseum *Stockholm*. Schwedische Gemälde. 3. Aufl. — (Stockholm: 1948.) 160 S. m. 148 Taf. ZM
- 1070 Nationalmuseum *Stockholm*. Graverade glas i Nat. Mus. Saml. — 1946. 20 S. 24 Taf. (Smaskrifter 11). MKG Hag
- 1071 Nationalmuseum *Stockholm*. Verutställningen i Nationalmuseum. Konst och konsthantverk. April—Maj 1940. — 136 S. (Ausstellungskatalog Nr. 69). MKG Hag
- 1072 Nationalmuseum *Stockholm*. Modern tysk grafik. 15. Jan.—3. Febr. 1941. — 10 Bl. 32 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 72). ZM
- 1073 Nationalmuseum *Stockholm*. Albert Engström, minnesutställning. — 1942. 131 S. (Ausstellungskatalog Nr. 77). ZM
- 1074 Nationalmuseum *Stockholm*. Arkitekturritningar, planer och teckningar ur Carl Johan Cronstedts Fullerösamling. — 108 S. 24 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 79). ZM

- 1075 Nationalmuseum *Stockholm*. Edvard Munch. Minnesutställning i Nationalmuseum och Göteborgs Konstmuseum, Februari 1944. — Stockholm: (1944). 21 S. 2 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 93b). ZM
- 1076 Nationalmuseum *Stockholm*. Kontakt med nyttokonstnären. Svenska Slöjdföreningens Facksektion utställning 1944. — (Stockholm: 1944). 16 Bl. m. 10 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 95). ZM
- 1077 Nationalmuseum *Stockholm*. Den unga expressionismen. Svenkt måleri 1909—20. — (Stockholm: 1944). 80 S. 1 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 103). ZM
- 1078 Nationalmuseum *Stockholm*. För Rembrandts land. Januari 1945. — (Stockholm: 1945). 16 S. (Ausstellungskatalog Nr. 104). ZM
- 1079 Nationalmuseum *Stockholm*. Marieberg. 1758—88. — 1945. 95 S. 20 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 105). MKG Hag
- 1080 Nationalmuseum *Stockholm*. Från Ludvig XIV:s Paris. Pierre Bullets originalritningar i Nationalmuseum. — (Stockholm: 1945). 52 S. 12 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 107). ZM
- 1081 Nationalmuseum *Stockholm*. Utställning av Mästerverk ur Nationalmusei Samlingar. — 1945. 79 S. (Ausstellungskatalog Nr. 114). MKG Hag
- 1082 Nationalmuseum *Stockholm*. Hogarth och engelsk karikatyrkonst. — (Stockholm: 1945). 31 S. (Ausstellungskatalog Nr. 116). ZM
- 1083 Nationalmuseum *Stockholm*. Gustav III:s porträtt. Utställning till 200-årsminnet av konungens födelse. 24. Jan.—24. Febr. 1946. — (Stockholm: 1946). 29 S. (Ausstellungskatalog Nr. 117). ZM
- 1084 Nationalmuseum *Stockholm*. Vincent van Gogh. Utställning anordnad till förmån för svenska hollandshjälpen. Stockholm—Göteborg—Malmö. März—Juni 1946. 5. Aufl. — (Stockholm: 1946). 43 S. (Ausstellungskatalog Nr. 118). ZM
- 1085 Nationalmuseum *Stockholm*. Schweizisk grafik och bokkonst. — (Stockholm: 1946). 44 S. (Ausstellungskatalog Nr. 123). ZM
- 1086 Nationalmuseum *Stockholm*. Hilding Linnqvist. — (Stockholm: 1946). 2 Bl. (Ausstellungskatalog Nr. 125). ZM

- 1087 Nationalmuseum *Stockholm*. Nutida tjeckoslovakisk grafik. 1. Nov.—8. Dez. 1946. — (Stockholm: 1946). 32 S. (Ausstellungskatalog Nr. 126). ZM
- 1088 Nationalmuseum *Stockholm*. Norska Bildvävnader. — 1946. 31 S. 15 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 127). MKG Hag
- 1089 Nationalmuseum *Stockholm*. Th. Th. Heine. Jubileumsutställning. — (Stockholm: 1947). 28 S. m. 7 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 129). ZM
- 1090 Nationalmuseum *Stockholm*. Nordiska Konstförbundet: Nordisk konst 1946-1947. Grafik. 19. April—18. Mai 1947. — 58 S. m. 8 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 132). ZM
- 1091 Nationalmuseum *Stockholm*. Italiensk bokkonst och grafik. Mai 1947. — (Stockholm: 1947). 61 S. (Ausstellungskatalog Nr. 133). ZM
- 1092 Nationalmuseum *Stockholm*. Nationalmusei Franska. — 1948. 40 S. 8 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 140). MKG Hag
- 1093 Nationalmuseum *Stockholm*. Svensk guld. 1600—1850. — 1948. 51 S. 12 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 144). MKG Hag
- 1094 Nationalmuseum *Stockholm*. Konstatter från Wien. Mai-August 1948. — (Stockholm: 1948). Text-Bd.: 168 S.; Taf.-Bd.: 150 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 147). ZM
- 1095 Nationalmuseum *Stockholm*. Fransk konst 1938—1948. Okt.—Nov. 1949. — (Stockholm: 1949). 60 S. 12 Taf. (Ausstellungskatalog Nr. 162). ZM
- 1096 (*Stockholm*) Nordiska Museet Svensk soldat. — 1943. 190 S. MKG Hag
- 1097 (*Strasbourg*) Musées de la Ville de Strasbourg. Compte rendu 1935—1945. (Tiré à part du compte rendu de l'administration de la ville de Strasbourg.) — 70 S. m. Abb. ZM
- 1098 (*Strassburg*) Musée de l'Oeuvre Notre-Dame. Exposition d'art religieux du moyen-âge. 11 Juin—20 Juillet 1948. — 35 S. 11 Taf. ZM



- 1099 (*Strassburg*) Château des Rohan — Musée Historique — Hôtel de la Société des Amis des Arts. Exposition „L'Alsace Française 1648—1948“. — Strassburg: 1948. 110 S. ZM
- 1100 (*Strassburg*) Château des Rohan. La Hollande en fleurs. — Strassburg: 1949. 23 S. 4 Taf. ZM
- 1101 The *Toledo* Museum of Art. Godwin, Blake-More, Catalogue of European paintings. — Toledo, Ohio: 1939. 336 S. KS Mbq
- 1102 The *Toledo* Museum of Art. The brothers Le Nain. October 1947. — 24 Bl. m. Abb. ZM
- 1103 (*Tarquinia*) Romanelli, Pietro, Tarquinia, La necropoli e il museo. — Rom: Libreria dello Stato 1940. 50 S. 100 Abb. (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia. 75). AS M Kh Hag
- 1104 (*Velleia*) Aurigemma, Salvatore, Velleia. — Rom: Libreria dello Stato (1940). 28 S. 76 Abb. (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia. 73). KS Bo Kh Hag AS M
- 1105 (*Venedig*) Brabantini, Nino, Il R. Museo Orientale di Venezia. — Venedig: 1939. m. 88 Abb. (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia. 68). Kh Hag
- 1106 (*Venedig*) Moschini, Vittorio, Le raccolte del Seminario di Venezia. — Venedig: 1940. m. 59 Abb. (Itinerari dei musei e monumenti d'Italia. 76). Kh Hag
- 1107 (*Venedig*) XXIV Biennale di Venezia. Catalogo. — Venedig: Ed. Serenissima 1948. XV, 377 S. 100 Abb. ZM
- 1108 (*Venedig*) Palazzo Ducale. Pallucchini, Rodolfo, Giovanni Bellini. Catalogo illustrato della mostra. 12 Giugno—5 Ottobre 1949. — Venedig: Alfieri 1949. 240 S. m. Abb. ZM
- 1109 (*Washington*) A descriptive and illustrative catalogue of Chinese bronzes, acquired during the administration of John Ellerton Lodge. — Washington: 1946. 108 S. 50 Taf. (Smiths. Inst. Freer Gallery of Art. Oriental Studies. 3). STUB Hag MKG Hag LB Han UB Kl STB M

- 1110 (*Winterthur*) Kunstverein und Kunstsammlungen im Museum Winterthur. XXVII. Jahresbericht 1937/38. (v. Richard Bühler). — (Winterthur: 1939). 30 S. Kh Hag
- 1111 (*Winterthur*) Meisterwerke europäischer Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts aus der Sammlung Oskar Reinhart. 1. 2. 4. — Bern: 1940. 1941. UB Fbg
- 1112 Kunstverein *Winterthur*. Katalog der Gemälde und Bildwerke im Museum. — Winterthur: 1940. 112 S. ZM
- 1113 (*Zürich*) Das Schweizerische Landesmuseum 1898—1948. Kunst, Handwerk und Geschichte. — Zürich: 1948. 224 S. m. Abb. UB Fbg THB Han
- 1114 Kunstgewerbemuseum *Zürich*. Wegleitung 169. — Zürich 1946. 4. S. 24 Taf. MKG Hag
- 1115 Kunstgewerbemuseum *Zürich*. Wegleitung 174. — Zürich 1948. 56 S. 39 Taf. MKG Hag
- 1116 Kunstgewerbemuseum *Zürich*. Wegleitung 177. — Zürich 1949. 39 S. 32 Taf. MKG Hag
- 1117 Kunstgewerbemuseum *Zürich*. Sammlung J. F. H. Menten. Chinesische Grabfunde und Bronzen. — Zürich: 1948. 101 S. MKG Hag
- 1118 Kunsthaus *Zürich*. Sammlung Oskar Reinhart. Alte Meister und französische Maler des 19. Jhs. Ausstellung Dezember 1940—März 1941. — (Zürich: 1940). Verz. m. Einf. u. 48 Taf. STUB Hag
- *1119 (182←) Kunsthaus *Zürich*. Kunstschatze der Lombardei, von 500 v. Chr.—1800 n. Chr. November 1948—März 1949. — Zürich: 1948. Text-Bd.: 305 S. Taf.-Bd.: 112 Abb. MKG Hag ZM
- 1120 Moholy-Nagy, Laszlo, In memoriam Laszlo Moholy-Nagy. The Solomon R. Guggenheim Foundation presents a survey of the artist's paintings and plastics at the Museum of Non-objective Painting. — (New York: 1947). UB Goe ZM

- 1121 Molajoli, Bruno, La Basilica Eufasiana di Parenzo. — Parenzo: Greatti 1940. 65 S. 3 Kt. CAS Mbg
- 1122 Mollwo, M., Das Wettinger Graduale. Eine geistliche Bilderfolge vom Meister d. Kasseler Willehalmcodex u. seiner Nachfolger. — Bern: 1944. 146 S. 18 Taf. UB Fbg
- 1123 Mompeglio-Mondini, Giuseppe, La tradizione intorno agli edifici romani di Milano dal sec. 5 al sec. 18. — Mailand: Ceschina (1942). 186 S. 1 Kt. (R. Ist. di studi romani. Ser. Lombarda. 2). AS Mbg
- 1124 Monneret de Villard, Ugo, La Nubia Romana. — Rom: Bretschneider 1941. 51 S. 23 Taf. (Publicazioni dell'ist. per l'oriente). CAS Mbg
- 1125 Morand, Paul, Rococo. 28 bois originaux de Roger Grillon. — Paris: (1947). Le Livre de demain. 147). UB KI STB M
- 1126 Morassi, Antonio, Giorgione. — Mailand: Hoepli (1942). 228 S. 200 Taf. (Collezione „Valori Plastici“). KS Fbg KS KI ZM
- 1127 Morassi, Antonio, Tiepolo. — Bergamo, Mailand, Rom: Ist. Ital. d'arti grafiche (1943). 48 S. 144 S. Abb. KS Mbg
- 1128 Moretti, Giuseppe, Ara Pacis Augustae. — Rom: Libreria dello Stato 1948. Textbd.: 325 S. m. Abb. Taf.-Bd.: 38 Taf. AS M
- 1129 Morey, Charles Rufus, Mediaeval art. — New York: Norton & Co. (1942). XV, 412 S. m. Abb. 179 Abb. auf Taf. ZM
- 1130 Morey, Charles Rufus, Italian gothic ivories. — Cambridge: 1939. 23 S. 24 Abb. RGM Koe
- 1131 Morgan II, Ch. H., The Byzantine pottery. — Princeton; The American School of Classical Studies at Athens 1940. (Corinth, Results of excavations, XI). AS M
- 1132 Mornand, Pierre, Le visage du Christ. — Paris: Bibliothèque Française des arts 1939. 30 S. 128 Taf. KS Bo

- 1133 Morper, Johann Joseph, Das Czerninpalais in Prag. — Prag: 1940. 175 S. 107 Taf. KS Kl STB Bag ZM
- 1134 Mortensen, Niels, Th., Dansk Billedkunst gennem en Menneskealder. — Odense: Skandinavisk Bogforlag 1939. 528 S. m. Abb. Kh Hag StSlg Ka
- 1135 Mortensen, Niels Th., Maleren Emiel Hansen. — Kopenhagen: 1942. STB M
- 1136 Moschini, Vittorio, Giambellino. — Bergamo: (1943). (I grandi artisti italiani). UB Heg
- 1137 Muehlestein, H., Ferdinand Hodler, 1853—1948. Sein Leben und sein Werk. — Erlenbach-Zürich: 1942. 521 S. UB Fbg
- 1138 Muermans, A., Het Huis aan de Kade. De roemvolle historie van het Rijksmuseum te Amsterdam. Met een woord vooraf van F. Schmidt-Degener. — Amsterdam: Nederl. Keurboekerij 1941. 345 S. m. Abb. KS Mbq KS Hag
- 1139 Muls, Josef, Rubens. — Paris: Du Chêne (1944). 8 S. 10 Taf. (Les chefs-d'oeuvre de l'art flamand). KS Bo KS Mbq
- 1140 Muls, Josef, Rubens. Met een voorwoord van Jan Pootenaar. — Naarden: (1940). 76 S. m. Taf. KS Bo
- 1141 Muls, Josef, Rubens, peintre de la vie exuberante. — Brüssel: Musées Royaux des Beaux Arts (1943). 26 S. 21 Taf. (Conférences. 28 Mars 1943). KS Mbq
- 1142 Murbach, Ernst, Form und Material in der spätgotischen Plastik. — Basel: 1943. XI, 132 S. 52 Abb. (Basler Studien zur Kunstgeschichte. 1). UB Fbg STUB Hag BNM UB Mst
- 1143 Muschg, Walter u. E. A. Gessler, Die Schweizer Bildchroniken des 15.—16. Jahrhunderts. — Zürich: Atlantis (1941). 195 S. m. 208 Abb. KS Bo KS Fbg KS Goe THB Br STUB Hag KS Kl StäSlg Fbg BNM
- 1144 Nachmanson, Ernst, Edvard Gyldenstolpes resa till Konstantinopel 1701—1702. — Sonderdr. aus Erani Vol. XL Seorsum expr. Göteborg 1942. S. 100—127. DAI B
- 1145 Nagy, Tibor v., Die Geschichte des Christentums in Pannonien bis zu dem Zusammenbruch des römischen Grenzschutzes. — Budapest: 1939. 249 S. (Diss. Pann. II, 12). RGM Koe

